

*Da participação na **Cultura** à cultura da **Participação***

ORG. Ana Fontes
Jenny Gil Sousa
Maria de São Pedro Lopes



A importância dos fenómenos artísticos contemporâneos na formação do animador cultural

Catarina Fernandes Barreira

Instituto de Estudos Medievais – FCSH Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Esta nossa proposta de comunicação pretende reflectir sobre a importância da arte contemporânea na formação do animador cultural.

É nossa intenção demonstrar que a familiaridade do animador cultural com as práticas artísticas contemporâneas pode contribuir para uma maior aproximação do público em relação às obras de arte. A distância e incompreensão do público em relação à arte contemporânea deve-se à falta de formação estética e artística das populações em relação à arte e à obra de arte e à ausência de interesse em participar na discussão sobre O que é a obra de arte *hoje*? Este é outro dos objectivos desta intervenção: justificar esta especificidade cronológica, ou seja, porque é que as obras de arte produzidas a partir dos anos 60 a esta parte exigem mecanismos de fruição e participação por parte do público distintos dos exigidos em obras de arte de outras épocas.

O animador cultural tem, neste âmbito, um papel significativo porque a sua maior ou menor familiarização com a arte contemporânea vai orientar também os seus projectos, no sentido em que contribui para alargar os tipos de público com que trabalha, incrementar a literacia artística e contextualizar a participação dos vários intervenientes na discussão sobre a contemporaneidade.

Considerações iniciais

Este artigo pretende reflectir sobre a importância dos fenómenos artísticos dos anos 60 aos nossos dias na formação do animador cultural e resulta da minha experiência enquanto docente no curso de Animação Cultural da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais de Leiria. É minha intenção demonstrar que a proximidade do animador cultural em relação às práticas artísticas contemporâneas, em articulação com a participação de outros profissionais ligados ao mundo da arte, pode contribuir para uma maior aproximação do público em relação às mesmas.

Abordo aqui a velha questão da necessidade de formação de públicos para a cultura, esta entendida não numa perspectiva fechada, erudita e elitista ou seja, instituciona-

lizada, mas aberta à inclusão e participação de todos, a uma cultura de cidadania (ver Quadro 2, Santos, D., 2012: 94 e 95). Ou seja, na formação do animador cultural, o conceito de cultura tem, obrigatoriamente, de se situar numa espécie de “banda larga”, de abarcar todas ou quase todas as manifestações culturais e, por conseguinte, de integrar as diferentes culturas e a sua ligação às comunidades locais e de estimular a proximidade e o contacto com e entre os cidadãos. Creio que todos reconhecemos a importância disto e o seu impacto, que apesar de recente, tem sido bastante positivo ao nível do desenvolvimento local e regional.

No entanto, parece que em Portugal estamos sempre a secundarizar, embora de forma velada, o papel do animador junto da cultura erudita e que existe uma necessidade constante de separar as águas e os intervenientes, partindo do pressuposto que a cultura erudita tem um conjunto fechado de especialistas (críticos, teóricos, curadores, historiadores da arte, investigadores, etc.) que podem prescindir do trabalho do animador cultural. O trabalho de um artista, quer habite em Paris e exponha em Lisboa e em Londres, quer pertença e intervenha numa comunidade local fortemente rural, precisa de um público apetrechado culturalmente para a sua recepção ou seja, não vale a pena investirmos na formação artística se não investirmos em simultâneo na formação de públicos para a cultura, na educação estética das populações e no incremento da sua literacia artística.

Perguntamos então se esta fragmentação¹ cronológica anunciada no título, em relação aos últimos cinquenta anos, faz sentido, ou seja, há alguma particularidade nas manifestações artísticas do período em questão que justifique esta pergunta? E em caso afirmativo, isso constitui um *handicap*, um desafio ou uma mais-valia para o animador cultural?

Definição de termos

O enfoque cronológico deste artigo situa-se nas manifestações artísticas dos anos 60 do séc. XX até aos dias de hoje, mas devido à minha formação, estou a movimentar-me no campo das Artes Plásticas, embora tenha consciência da miscigenação ou mesmo a ausência de fronteiras entre as várias áreas artísticas (Música, Teatro, Dança, Cinema...) que caracteriza muitas das obras. Depois, para horror dos meus pares, estou a colocar “no mesmo saco” as práticas artísticas dos anos 60 e 70, a década de 80 e os anos 90 em diante, enfim, o que se convencionou chamar de Pós Modernidade Heartney, L., 2001: 6 a 12). Estou a fazê-lo aqui e neste contexto somente com o objectivo de simplificar e, à semelhança do que fez Isabelle de Maison Rouge (Rouge, I.M., 2003: 5) e Enrico Crispolti (Crispolti, E., 2004: 15) vamos designar todas estas manifestações como

1. A propósito do hábito de fragmentar para estudar e se isso faz ou não sentido e em que contexto, reportamo-nos ao título provocatório do último trabalho de Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?* Seuil, 2014.

arte contemporânea. Contemporâneo, para além de ser um termo utilitário onde “tudo cabe”, projecta-nos no nosso tempo, na actualidade e creio que é menos problemático e mais exacto.

A autonomia da arte contemporânea enquanto disciplina e objecto de estudo foi lenta e difícil, não só no campo da História da Arte, como também no âmbito das faculdades de Belas Artes. No entanto, neste processo de autonomia persiste uma discussão sobre se há uma continuidade nas metodologias usadas em relação à arte de outros séculos ou se são necessárias outras, de acordo com as novas práticas artísticas. Hans Belting (Belting, H., 1989) questiona se estamos perante o fim da História da Arte porque a Arte Contemporânea não pode ser observada de um ponto de vista tradicionalista porque “met au jour de nouvelles objectifs pour les artistes et de nouvelles questions pour les historiens de l’art.” (Belting, H., 1989: 10). Belting sublinha a necessidade de se ter instrumentos e mecanismos diferentes de interpretação perante algumas obras da contemporaneidade, mais exigentes com o Historiador da Arte e com o espectador: “Seule une attitude d’experimentation peut laisser entrevoir de nouvelles réponses.” (Belting, H., 1989: 12).

Por outro lado, Enrico Crispolti (Crispolti, E., 2004: 27 a 36) acredita numa dinâmica metodológica, em que a leitura e interpretação artística por parte do Historiador da Arte é um processo sempre em construção e que as novidades que o estudo da arte contemporânea traz ao contexto artístico possam também ser adequadas ao estudo do passado. Ou seja, para Crispolti a continuidade e a diversidade metodológicas podem coexistir em complementaridade.

A autonomia da Arte Contemporânea também se conquistou e ainda constrói através da problematização que está na base da publicação de artigos e livros: a bibliografia, na sua maioria recente, é bastante extensa², o que revela que há um interesse grande em discutir a Arte Contemporânea, mas também em torná-la acessível ao grande público.

O que tem a arte contemporânea de tão diferente?

“Da arte contemporânea, pode-se dizer tudo e o oposto (...) Não há nada para compreender, não se vê nada, perdemo-nos em todos aqueles movimentos, é feita para todos, é reservada a uma elite, é empenhada, é política, é desprovida de sentido, é engraçada, é agressiva, é feia, dá prazer, incomoda (...) perdeu o contacto com o seu público, exige do seu público uma participação muito grande (...) a litania não tem fim.” (Rouge, I. M., 2003: 11). Eu acrescentaria mais: é provocatória, é *pornográfica*, desconcerta o observador, usa meios como o vídeo e o computador, por vezes não há objecto, o artista usa o

2. E aqui estamos também a pensar em produção bibliográfica nacional onde se discute, do ponto de vista teórico, sobre o panorama artístico nacional e internacional. Também há muitas obras traduzidas o que revela interesse das editoras e a existência de um mercado livreiro vocacionado para o tema (ver bibliografia).

corpo e os seus fluidos, prescinde da intervenção técnica e plástica do artista... Ou seja, a maior parte da produção artística contemporânea exige do público uma outra relação, mais participativa e mais aberta do ponto de vista estético, enfim, um outro tipo de *olhar*. Exige alguma literacia artística.

Logo, a educação estética e artística é um eixo fundamental para esta relação entre arte e público: para Harold Rosenberg (Rosenberg, H., 1972) a produção artística contemporânea fez acontecer uma *desdefinição* da arte e também uma *desestetização*. *Desdefinição* porque levantou questões sobre *o que é a arte?* e *o que é a obra de arte agora?* *Desestetização* porque não só rejeitou o belo, como se abriu a outros territórios como o feio, etc. e secundarizou o sensível.

Ora é justamente nesta questão da complexidade interpretativa que caracteriza a maior parte das obras de arte contemporâneas que encontramos um desafio para o animador cultural. “A arte contemporânea recorre a sistemas complexos (...) complexidade que é muito frequentemente inibidora da convivência do público com a obra de arte...” (Calhau, F., 2000: 43).

Esta difícil convivência resulta na incompreensão e mesmo afastamento do público da arte contemporânea, um fenómeno que se deve a um conjunto de causas numerosas (Dorfles, G., 2001: 106 a 124 e Rouge, I. M., 2003: 15 a 28). A principal reside no seguinte: até aos inícios do séc. XX era mais ou menos consensual o que era uma obra de arte. A diferença entre os objectos, as coisas e as obras de arte era grande e evidente, sob quase todos os aspectos: existiam algumas características comuns às obras de arte que as identificavam quase inequivocamente (D’Orey, C., 2007: 9). Ou seja, havia uma certa consensualidade em relação ao que era e ao que podia ser uma obra de arte. Depois dos anos 60 do séc. XX e até aos nossos dias (mas podíamos recuar até às primeiras vanguardas) algumas práticas artísticas “fogem” por completo à noção tradicional de obra, aliás, se as retirarmos do contexto de uma galeria, exposição e/ou museu, dificilmente as conseguiríamos identificar como obra de arte. Nos dias de hoje ninguém pode dizer com uma certeza absoluta o que é uma obra de arte porque a arte *desdefiniu-se* (Rosenberg, H., 1972).

Depois, parte desta questão da incompreensão do público em relação à arte contemporânea está entrosada com a questão do *gosto* (Dorfles, G., 2001: 11 e seguintes). A educação do gosto é uma questão que vulgarmente opõe cultura erudita versus a cultura do *kitsch*, que por ser abundante e acessível, ou seja, democratizada, introduz muita confusão nesta discussão (para mais quando alguns artistas trabalham esta questão do *kitsch* enquanto provocação). Somos habitualmente confrontados com o fenómeno da *proliferação de objectos pseudo-artísticos*: abundam nas lojas de molduras e nos hipermercados e são escolhidos para combinar com a cor dos cortinados e do sofá. Depois, há os *ateliers* livres, onde se realizam aprendizagens cuja tónica reside particularmente nas aprendizagens de cariz técnico, vulgo *desenvolvimento do talento*, desprovidas de um acompanhamento reflexivo teórico-prático. Nestes ambientes prolifera um tipo

de produção plástica que se relaciona do ponto de vista formal com as obras de arte “consagradas” mas completamente desprovidos de aspectos ligados à criação artística como a criatividade, a capacidade simbólica, a densidade da metáfora, etc. enfim, de qualquer desafio intelectual. Ainda que possam constituir experiências interessantes do ponto de vista da realização pessoal e da experimentação, não trazem nada de novo ao campo artístico.

Deste modo, em relação ao público em geral temos a falta de formação estética e artística das populações em relação à arte e à obra de arte: a familiarização com o mundo da arte deveria começar bem cedo com idas aos museus, com o contacto directo com as obras e, mais importante, ser feita em paralelo com o contexto escolar (Ornelas, M.S.A., 2013: 179 a 186 e Moura, C., 2012). No entanto, são bem poucos os professores dos vários níveis de ensino que dominam temas da arte contemporânea ou mesmo que se sentem à vontade para os abordarem nas aulas. Tradicionalmente e do ponto de vista cronológico, uma boa parte dos professores trabalha com as obras de arte até às primeiras vanguardas ou até aos anos 30/40: isto também resulta da autonomia tardia da disciplina, que já referimos atrás (e que formou nas faculdades gerações de professores que estão agora no activo a quem faltou a discussão sobre a arte na contemporaneidade).

No entanto, cabe referir que há pelo menos uma década e meia a esta parte que os manuais escolares de Educação Visual do 2º e 3º ciclos de Educação Básica já se estendem até aos artistas e obras do séc. XXI, quer numa perspectiva internacional, quer em contexto nacional, o que tem ajudado a ultrapassar alguns obstáculos. Também os exames nacionais de História da Arte e da Cultura do 12º ano já há muito que incluem a arte contemporânea no rol das questões. Como vemos o panorama é complexo e não linear.

Os *media* e a arte contemporânea

Nesta relação difícil entre público e a arte contemporânea devo sublinhar que existem algumas excepções em relação a artistas cujo percurso tem tido uma recepção distinta por parte do público em geral, num fenómeno que deve ser articulado com o papel dos *media*, em particular o da televisão e da internet, na divulgação e legitimação dos seus trabalhos e exposições. Sem essa difusão junto do grande público, que é também uma forma de tornar as obras aparentemente acessíveis (ou mesmo legíveis), parte do trabalho dos artistas permaneceria despercebido e quase fechado no interior da esfera dos especialistas. E aqui o papel institucional é, sem dúvida, um dos eixos significativos, pois a partir do momento em que, por exemplo, o trabalho da artista plástica Joana de Vasconcelos (1971) foi exposto no Palácio de Versailhes (2012) e depois no Palácio da Ajuda (2013) ganhou uma grande notoriedade junto do público em geral. O espaço do museu e, em particular da exposição dos seus objectos e instalações em espaços que foram outrora *espaços de poder*, com um grande peso histórico, deu às suas obras uma

maior legitimidade internacional e uma grande cobertura mediática que conferiu ao seu trabalho um estatuto bastante significativo junto do público em geral. Ir ver uma exposição da artista plástica Joana de Vasconcelos constitui uma forma de adquirir um certo prestígio intelectual e de participar, ainda que de forma tímida, na discussão sobre arte.

Deste modo pode dizer-se que visitar regularmente exposições e conhecer o trabalho de artistas, já constitui um passo participativo na discussão sobre *O que é a arte?* e, em particular na questão: O que é a obra de arte *hoje?* numa época em que o acesso à cultura se poderia caracterizar como universal. Nunca como agora o acesso à cultura foi tão democratizado, tão acessível e nunca como actualmente é tão pertinente o papel do animador cultural nesse processo. Podemos lançar pistas neste tópico: os media e a sua informação podem funcionar como “motor de arranque” de actividades de intervenção e animação artística, a propósito de eventos e iniciativas como as referidas.

Da estranheza do *objecto* artístico ou da sua ausência

Já referimos que no conjunto de fenómenos que caracterizaram os anos 60 do séc. XX, o campo artístico dilatou-se tanto que se tornou difícil para um público não especializado (e não familiarizado) dar conta das diferenças entre uma obra de arte e um *objecto*³. Ou aceitar com facilidade que um golpe auto-infligido no corpo do artista possa ser uma obra de arte (aludindo aqui às *performances* de Gina Pane) ou que uma lata contendo dejectos possa sequer ser pensado como próximo do território artístico, como na obra *Merda d'artista* da autoria de Piero Manzoni, 1961.

Instaurar junto da sociedade a ideia de que os fluidos e excrementos enlatados de um artista possam ser uma obra de arte era realmente um passo à frente da lata de *Sopa Campbell* de Andy Warhol de 1962. Já era estranho uma lata de sopa ser o mote da obra, com toda a sua carga simbólica a gravitar em torno de uma cultura consumista e popular e dos valores sociais associados à lata (a condição feminina que se libertava de horas ao fogão, bastava comprar a sopa enlatada, em mais de três dezenas de variedades), mas na lata de Warhol existia ainda a representação, embora fria e *distante*, não expressiva e repetitiva como os *objectos* de consumo popular.

Na *Merda d'Artista* de Manzoni, não há representação, não há a habilidade artística e técnica, mas há o *objecto de fábrica* (um tipo de lata igual à que era usada para vender carne, num total de 90 latas numeradas) há a ironia e a provocação, há a legitimação artística de um material como os dejectos humanos, um material não artístico e para mais nojento, há todo um conjunto de conceitos novos que se instauram no campo artístico – processo de *desestetização* e de *desdefinição* (Rosenberg, H., 1972) - e que desconcertam o público a ponto de perguntar se a lata contém mesmo o que diz, em várias

3. Cabe aqui lembrar que a obra de Duchamp, em particular o *Urinol*, o *Secador de Garrafas*, etc. nos inícios do séc. XX já havia levantado estes problemas.

línguas (*Peso líquido: 30grs. Conservada ao natural. Produzida em Maio de 1961*). Por fim, é de pensar também no processo de sacralização intelectual do artista: a presença da assinatura, transformadora do objecto e as 30grs. de *Merda d'Artista* foram vendidas ao peso do ouro, uma sugestão de Yves Klein.

Coloca-se a questão se aquele objecto é uma obra de arte? A resposta que inicialmente obtenho dos meus alunos de Animação Cultural é não: não é uma obra de arte⁴. No entanto, após uma pequena análise e discussão sobre a obra e sobre os significados que instaura, a resposta que surge da parte dos alunos é bastante distinta da primeira, embora não isenta de alguma oposição.

Mas nestes dois exemplos, há um objecto: a lata (Manzoni) e a representação da lata (Warhol). E quando não existe objecto, quando a obra de arte é uma acção, um acontecimento (*happening*)? Um dos meus exemplos preferidos e que apresento sempre nas minhas aulas refere-se a uma instalação da artista Marina Abramovic (1946) na Bienal de Veneza de 1997, *Balkan Baroque*. A artista encheu uma sala com ossos de vaca frescos, ainda com pedaços de sangue e alguma carne e durante seis horas por dia sentava-se na pilha de ossos e, enquanto entoava canções de Belgrado, a sua terra natal, esfregava os ossos. O cheiro era quase insuportável, bem como a visão da artista, vestida de branco, a esfregar os ossos ensanguentados. Ou seja, todos os sentidos estavam implicados na fruição da obra e não só a visão. A instalação era sem dúvida provocadora do ponto de vista artístico, mas em particular, do político: haveria melhor forma de comunicar ao mundo sobre a guerra na (hoje extinta) Jugoslávia?

Damien Hirst (1965) mandou cortar uma vaca em doze “fatias” verticais, que isolou umas das outras em vitrines, mergulhadas em formaldeído, para que pudéssemos ter acesso aos valores estéticos e plásticos do interior do corpo da vaca em *Some Comfort gained from the acceptance of the Inherent lies in everything* (1996). Outro dos Young British Artists ou YBA, Mark Quinn (1964) retirou 4,5 litros de sangue do seu corpo durante cinco meses, sangue com que esculpiu a sua cabeça em tamanho natural, num auto-retrato limite ao qual deu o nome de “*Self*” (1991).

Creio não ser necessário dar mais exemplos de como a arte contemporânea se constitui como um desafio ao intelecto e exige novas e/ou diferentes competências de interpretação e fruição estética ao público. Enfim, exige toda uma nova sensibilidade. É nesse campo de actuação, ao ajudar a dotar os diferentes públicos de novas ferramentas, mais inclusivas no que concerne a um tipo de cultura institucionalizada, que o ani-

4. Podíamos dizer aqui, não retirando nenhum mérito à lata de Piero Manzoni, que a exploração do corpo enquanto material da obra de arte não é uma concepção assim tão original: lembremo-nos das Capelas dos Ossos, instituídas na Idade Média (a capela dos ossos mais conhecida de Portugal é a de S. Francisco de Évora, dos finais do séc. XVI, inícios da centúria seguinte) onde o osso humano é o material da obra. O osso foi explorado do ponto de vista estético e plástico para engendrar um determinado ambiente carregado de simbolismo e de metáforas e as diferentes formas dos ossos foram usadas de modo a tirar partido da sua plasticidade e mesmo expressividade.

mador cultural pode desenvolver o seu trabalho, em colaboração com um conjunto de especialistas. Mesmo que sinta que o seu trabalho tem uma pequena dimensão, ou um impacto reduzido, a quantidade não é sinónimo de qualidade: conceber e implementar projectos de animação artística relacionadas com o desenvolvimento estético e artístico de uma pequena comunidade pode contribuir significativamente para lançar um novo olhar para o património local, para o seu desenvolvimento no campo das artes e das suas especificidades. Enfim, contribuir decisivamente para uma maior literacia artística e para o incremento de uma verdadeira política cultural.

A formação do animador cultural na ESECS

No que concerne à familiarização do aluno de Animação Cultural com a arte contemporânea esta acontece de várias formas e ao longo dos 3 anos do 1º Ciclo de Estudos: logo no 1º ano da Licenciatura tem duas UC's onde o assunto é abordado, em História das Artes e da Cultura e de forma muito breve na Introdução às Linguagens Artísticas. Depois no 2º ano, a UC de Linguagem Plástica, de cariz teórico-prático e leccionada por mim nos últimos cinco anos, coloca uma grande ênfase na questão em torno do *que é a arte hoje?* e na discussão de obras e de práticas artísticas da arte contemporânea. Começo por introduzir alguns tópicos em torno do conceito de arte, obra de arte e artista em relação a outras épocas até chegar à contemporaneidade, onde através da análise do trabalho de alguns artistas se discutem e problematizam os temas, a relação do artista com a sua obra, com os materiais e os suportes e a sua contextualização. Importante nesta discussão é a recepção da obra pelo público e a desmontagem de alguns mitos que essa relação produziu: por exemplo: “Isto não é uma obra de arte porque não foi feito pelo artista”, “as obras mais antigas são mais fáceis de interpretar...” ou o mais comum “Isto também eu fazia...”. Nesta UC, também se desenvolvem as competências dos alunos no campo da experimentação plástica e criação artística e privilegia-se a elaboração de projectos pessoais, a sua fundamentação teórico-prática e a sua discussão sob a forma de apresentação.

No que concerne ao 2º ciclo de estudos, no 1º ano do mestrado em Intervenção e Animação Artística há um aprofundamento teórico acerca dos fenómenos artísticos, com um maior desenvolvimento de todas as questões na UC Práticas Artísticas Contemporâneas (1º semestre). No entanto, numa perspectiva de transversalidade, o tema acaba por ser abordado em quase todas as UC's e pode ser desenvolvido e aplicado no 2º ano em Intervenção e Educação Artística e em Projectos Integrados de Criação Artística.

Deste modo, ao futuro animador cultural é-lhe proporcionado um conjunto de competências gerais e específicas no âmbito da formação, ao longo de dois ciclos de estudo, nas diferentes atividades de intervenção e animação artísticas onde pode aplicar e explorar os conhecimentos adquiridos no âmbito da arte contemporânea.

Não é demais sublinhar que, ao projetar a intervenção artística como estratégia edu-

cativa, quer em contextos formais ou não formais, o animador contribui para a aquisição de competências no âmbito da literacia estética e artística e pode ter um papel decisivo na aproximação e familiarização em relação à arte contemporânea dos diversos intervenientes com que trabalha. Os conhecimentos e competências educativas e artísticas do animador cultural no âmbito da arte contemporânea dotam-no ainda de ferramentas artísticas e perspectivas estéticas que lhe abrem mais possibilidades quando elabora e concretiza projectos de intervenção e animação cultural em grupos, organizações e instituições, etc. São tantos e tão variados os contextos de intervenção do animador cultural e tão distintos os públicos com que trabalha que faz com que o animador esteja a ser desafiado constantemente. E muitos desses contextos de intervenção pertencem ao tecido da cultura *erudita e elitista* referida ao início, quer públicos, quer privados: Centros Culturais, Museus, Monumentos... (Leitão, M. M. e Trindade, B., 2012: 145).

Por fim, o animador cultural fica também capacitado para promover o debate e a reflexão igualmente em vários contextos em torno da intervenção e animação artísticas, tendo em conta os novos desafios que se vão colocando à construção da contemporaneidade.

Reflexões finais e pistas para o futuro

Ao longo deste texto tenho lançado algumas pistas no que concerne ao papel do animador cultural porque a sua maior ou menor familiarização com as práticas artísticas da contemporaneidade vai orientar também os seus projectos de intervenção, no sentido em que contribui para alargar os tipos de público com que trabalha e os contextos de intervenção. O animador pode desempenhar um papel fundamental na formação cultural das populações e comunidades onde desenvolve os seus projectos, ao transformar a cultura e as artes contemporâneas em instrumentos de inclusão e ao contribuir decisivamente para a literacia artísticas das populações e dos grupos onde intervém. Ao fazê-lo, o animador cultural “contribui para a qualificação das comunidades locais e dos cidadãos (...) é um agente fertilizador e de desenvolvimento” (Santos, D., 2012: 97). No entanto, como Domingos Santos afirma, este processo de democratização da cultura parte habitualmente de um modelo que tem um centro produtor de cultura e que se difunde para as periferias: estas aparecem quase sempre como receptáculos, o que vincula, na opinião do autor, a acção do animador a uma perspectiva muito redutora (Santos, D., 2012: 96).

Acreditamos que o papel do animador cultural pode fazer realmente a diferença, não pela inversão de papéis mas pelo contributo na educação estética das ditas *periferias*, pela experiência que passa não só pela recepção da cultura e de produtos culturais mas também pelo processo de produção cultural e artística, pela acção, pela valorização dos aspectos culturais locais e pelas instituições com uma forte ligação à comunidade (Sousa, J.G., 2012: 205 a 217).

Um bom exemplo do diálogo centro/periferia e de que modo pode ser contrariado e

até dinamizado, são as esculturas no espaço público/arte pública (Abreu, J. G., 2012), que para além de terem uma importante função estética, pois são obras de arte cujo acesso é público, é aberto a todos e interage com o espaço envolvente, dialogam de modo diferente com as populações, funcionam como elementos de animação arquitectónica, de qualificação urbana mas também como lugares de memória. Muitas intervenções artísticas contemporâneas ocorridas em pequenas comunidades mudaram profundamente a sua dinâmica, transformando locais e pessoas, recuperando mesmo tradições locais.

Ou por exemplo em experiências como as desenvolvidas pela *Associação Cultural Oficinas do Convento*, em Montemor-o-Novo, onde se parte da animação cultural como um processo criativo, em que “os artistas são mediadores e provocadores da acção” e que ao longo dos anos “têm vindo a promover realizações que combinam conferências e intervenções artísticas no território com a preocupação de reforçar, através da arte, a identidade local e o sentido do lugar.” (Fróis, V. 2011/2: 95 e 98).

Em 2008 era notícia que o artista plástico alemão Anselm Kiefer tinha por intenção criar uma floresta cultural/complexo cultural na Comporta, Alcácer do Sal. A intenção do artista era transferir para o referido complexo cultural toda a sua obra, espaços de habitação e espaços para ateliers de grandes dimensões, em harmonia com o espaço natural. Estava também previsto a realização de um núcleo museológico com enfoque na arte contemporânea. **É interessante citar o site da Câmara:** “O presidente da Câmara Municipal de Alcácer do Sal reiterou o “grande empenho do actual executivo nas questões da educação e da cultura”, por “este ser o único investimento que efectivamente se reproduz”. Pelo exposto garantiu à equipa que apresentou o plano “brevidade” na sua apreciação, classificando este como “um projecto prioritário” (in www.cm-alcacerdosal.pt). Esta intenção do artista foi novamente notícia em finais de Agosto de 2009 (Jornal Público), mas desconhecemos mais informações sobre o assunto.

Terminamos com a ideia de que o nosso país é um campo de oportunidades para o animador cultural e que há muito trabalho a fazer. Não descuremos o seu papel no futuro.

Agradecimentos

Este caminho da investigação não se trilha sozinho, mas de mão dada com muitos que nos marcam ao longo do percurso, em particular nos primeiros passos: quero agradecer o apoio dado a este artigo à Prof^a. Doutora Maria de São Pedro Lopes e à Prof^a. Doutora Sandrine Milhano pelas sugestões apresentadas. Não posso deixar de agradecer também a todos os meus alunos de Animação Cultural e de lhes dedicar este artigo.

Referências bibliográficas

- Belting, Hans (2013) *L’histoire de l’art est-elle finie?* França, Gallimard
- Calhau, 2000, Intervenção no Colóquio Ser Artista em Portugal in Tamen, Teresa (Coord.) *Ser Artista em Portugal*. Lisboa, Centro Nacional de Cultura, p. 43 – 45
- Crispolti, Enrico (2004) *Como estudar a Arte contemporânea*. Lisboa, Estampa, 2004

- D'Orey, Carmo de (2007) *O que é a Arte?* Lisboa, Dinalivro
- Domingos, 2012, Dos modelos de desenvolvimento local aos projectos de animação cultural: conceitos e desafios in Canastra, F, Santos, G.P. e Lopes, M. S. P. (coord.) *Animação Cultural. Descobrindo Caminhos*. Leiria, Esc. Sup. de Educação do Instituto Politécnico de Leiria, p. 85 – 112
- Dorfles, Gillo (2001) *As oscilações do gosto*. Lisboa, Livros Horizonte
- Ferrari, Silvia (2001) *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa, Editorial Presença
- Formaggio, Dino (1973) *Arte*. Lisboa, Editorial Presença
- Frogier, Larys (2009) *Arriscar o real*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo, 2009
- Fróis, 2011/2, Reflexões em torno da criação e da acção. Alguns projectos de Animação Cultural Oficinas do Convento, in *ArteTeoria* nº 14/15. Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p. 95 a 100
- Heartney, Eleonor (2001) *Pós Modernismo*. Lisboa, Editorial Presença
- Hirst, Damien (2001) *Damien Hirst. Pictures from the Saatchi Gallery*. Londres, Booth-Clibborn Editions
- Leitão e Trindade, 2012, A licenciatura em Animação Cultural e o mestrado em Animação Artística – reflexão sobre a experiência de formação de Animadores na ESE de Castelo Branco in Canastra, F, Santos, G.P. e Lopes, M. S. P. (coord.) *Animação Cultural. Descobrindo Caminhos*. Leiria, Esc. Sup. de Educação do Instituto Politécnico de Leiria, p. 131 a 149
- Melo, Alexandre (1994) *O que é a Arte?* Lisboa, Difusão Cultural
- Moura, 2012 Da intervenção Artística ao Museu, à Biblioteca e à Escola in Canastra, F, Santos, G.P. e Lopes, M. S. P. (coord.) *Animação Cultural. Descobrindo Caminhos*. Leiria, Esc. Sup. de Educação do Instituto Politécnico de Leiria, p. 151 a 159
- Ornelas, 2013, Da sala de aula para o museu: desigualdade e desencontro nas visitas escolares a museus de arte contemporânea in *Matéria-prima 2. Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário*. Lisboa, Fac. Belas Artes, Universidade de Lisboa, p. 179 – 186
- Ribeiro, 2013, Ver e criar na contemporaneidade: relacionar professores, alunos, artistas, curadores e espaços culturais num objectivo comum in *Matéria-prima 2. Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário*. Lisboa, Fac. Belas Artes da Universidade de Lisboa, p. 245 – 255
- Rosenberg, Harold (1998) *La De-définition de L'Art*. França, Jacqueline Chambon
- Rouge, Isabelle de Maison (2003) *A Arte Contemporânea*. Mem Martins, Editorial Inquérito
- Sousa, 2012, Os Museus e a Animação Cultural: experiências de formação com a comunidade in Canastra, F, Santos, G.P. e Lopes, M. S. P. (coord.) *Animação Cultural. Descobrindo Caminhos*. Leiria, Esc. Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria, p. 205 a 217